

Pomiędzy płótnem a ekranem

Śladami Goi w kinie hiszpańskim

JOANNA ALEKSANDROWICZ

*Goya nie pożycza nam swoich oczu, otwiera
nasze. Na przeszłość, na teraźniejszość.*

Valeriano Bozal ¹

Wszystko zaczęło się we Fuendetodos – małym miasteczku zagubionym w sepiach surowego pejzażu Aragonii. Ów początek pięknie pokazał Carlos Saura w zakończeniu filmu *Goya en Burdeos (Goya w Bordeaux)*. Zakończenie to staje się jednocześnie początkiem. Stary Francisco Goya y Lucientes kreśli palcem spiralę w powietrzu. Ruchem dłoni wyczarowuje odległy krajobraz – bruzdy nagich pól, skupisko kamiennych domów, wieżę kościoła nakłuwającą ciężkie, zachmurzone niebo. Ciało mistrza zabiera śmierć – cień kobiety w czarnej mantyli. W sypialni w Bordeaux pozostają jedynie zmarszczki na białej pościeli. Reżyser przenosi nas wtedy raz jeszcze do miasteczka wpisanego w kolor ziemi. Kamera wędruje wąską uliczką, zagląda przez okno. We wnętrzu pokoju urodził się właśnie chłopiec. Położne owijają w pieluszki krzyczące niemowlę. Na bieli ekranu czytamy zamykające film motto zaczerpnięte z pism André Malraux: *Po Goi rozpoczyna się malarstwo nowoczesne* ².

Rozpięta pomiędzy sielanką gobelinów a mrokiem czarnego malarstwa, przekraczająca ramy epoki twórczość Goi stała się inspiracją dla wielu pokoleń artystów. Jej oddźwięk odnajdujemy nie tylko w sztukach plastycznych ³, ale też w teatrze, muzyce i literaturze ⁴. Dzieło oraz postać mistrza z Fuendetodos z czasem zaczęto postrzegać jako swoistą ikonę hiszpańskości ⁵. I choć sama hiszpańskość jest zjawiskiem niezmiernie złożonym i wymykającym się jednoznacznej definicji, trudno odmówić Goi wpływu na kształtowanie się narodowej tożsamości przez świadectwo wspólnej historii i kulturowe odbicie epoki, a wraz z nią tego wszystkiego, co zbudowało wizerunek Hiszpanii, przekształciło się w jej mit. Mimo upływających stuleci prace artysty powracają wciąż w nowych interpretacjach, wytrzymują próbę czasu ⁶.

Twórczość Goi znajduje odbicie również w kinie, szczególnie zaś w kinie hiszpańskim, gdzie nawet przyznawane co roku nagrody filmowe noszą jego nazwisko. Niezwykłe zróżnicowanie i ciągła aktualność prac Goi sprawia, że sięgało do nich wielu różnych reżyserów w zmieniających się kontekstach społecznych i politycznych. Żywa do dziś obecność Goi w wielu filmach jest nie tylko świadectwem ponadczasowego charakteru jego twórczości, skłaniającej wciąż do

nowych odczytań, ale też doskonałym przykładem roli, jaką pełni artysta w hiszpańskiej kulturze, która bynajmniej nie ogranicza się do zamykania go w muzealnych murach.

*Nie istnieje chyba malarz, który bardziej mógłby kusić wyobraźnię piszących*⁷ – myśląc w ten sposób o Goi, José Ortega y Gasset był świadomy fascynacji, której obiektem stał się (i staje się nadal) ów artysta dla tych, którzy o nim piszą, ale wiedział też, iż wyobraźnia ta podpowiadała często biografom historie niemające wiele wspólnego z rzeczywistością. Analiza poświadczonych faktów z życia malarza i zderzenie ich z jego legendarnym wizerunkiem pokazuje dość jasno, że prawie całe znane nam życie Goi zadaje kłam portretowi odmalowanemu przez legendę. Bo też rzeczywiście trudno wyobrazić sobie, by Francisco Bayeu, patrzący na nas srogo z jednej ze ścian w Muzeum Prado, oddał swą córkę za żonę komuś, kto spędzał czas na wywoływaniu pijackich awantur, nie mówiąc już o przypisywanych mu krwawych zbrodniach czy porywaniu młodych zakonnic⁸. Takich rewelacji odnajdujemy jednak w rozmaitych opracowaniach naprawdę sporo. Przykładem może być synteza Jeana Babelona *Historia sztuki hiszpańskiej*, w której czytamy na przykład o tym, jak znaleziono malarza z nożem między łopatkami w podejrzanej uliczce Madrytu i jak w Rzymie chciał wyrycić nożem swoje imię na kopule Bazyliki św. Piotra⁹.

Legendy narosłe wokół postaci Goi znalazły odbicie także w kinie. Filmowcy, podobnie jak pisarze, nie oparli się pokusie biografii. José Camón Aznar w pracy poświęconej związkom kina z innymi sztukami pisze, że filmy o sztuce mogą być realizowane z dwóch punktów widzenia – inspiracji postacią artysty lub samym dziełem¹⁰. W pierwszym przypadku dzieło podąża za biografią, co dla reżysera jest tym prostsze do uchwycenia, im mocniej twórczość wiąże się z kolejami życia. Postać Goi można by więc uznać za modelowy wręcz przykład malarza filmowego. Jego życie spleta się bowiem z dziełem w nierozdzielną całość. Każdy zakręt, każda zmiana tonacji, tematyki czy faktury obrazów jest tu zakorzeniona w zmiennych kolejach losu. Na początku były płótna religijne, takie, jakich życzyli sobie duchowni w Saragossie, gdzie młody malarz przyjechał na naukę z pobliskiego Fuendetodos. Pызate aniołki, mały Jezusek o dziwnie różowych policzkach i akademickie ukrzyżowanie, o którym Goya z filmowego serialu powie: *Życie nie jest takie, śmierć też nie*, choć jest wątpliwe, by artysta był tego świadom już wówczas. Wyjazd do Madrytu, kontakty z arystokracją i *ilustrados*, a w końcu zaszczyty nadwornego malarza spletają się z barwną, radosną wizją życia z kartonów namalowanych dla królewskiej fabryki gobelinów. Obraz świata, jaki roztacza tu artysta, jest pozbawiony lęku i bólu, zanurzony w gwarze jasnych, czystych kolorów. Wiosna króluje prawie nieustannie, choć tylko jeden obraz z tego cyklu został zatytułowany jej imieniem. Piękne oczy dziewczyny patrzą śmiało spod zielonej parasolki, na brzegu rzeki Manzanares tańczą roześmiane pary, kosz soczystych jabłek połyskuje w słońcu. Nawet karciana bójka przed oberżą nie budzi przerażenia. Skąpiana w tym samym pogodnym świetle utarczka, w której nikt nie odnosi poważnych ran, mogła bez wzbudzania niesmaku trafić na ściany jadalni pałacu Prado, podobnie jak ranny murarz, wydający się tylko pretekstem do ukazania kolorystycznych harmonii. Doświadczony koszmar inwazji napoleońskiej zapełnia obrazy i grafiki Goi scenami okrucieństwa i przemocy budzącej przemoc, scenami, w których wojna i cierpienie zostały obnażone,

odarte ze spowijającego je dotąd w sztuce patosu. Tragedia choroby i utrata słuchu wiąże się z gorzkim obrazem społeczeństwa przedstawionym w cyklu *Kaprysy*, a w końcu prowadzi do ponurych malowideł ze ścian Quinta del Sordo – madryckiego domu Goi, nazwanego tak z powodu głuchoty malarza. Przeniesione później na płótna freski porażają głęboką czernią mroków, enigmatycznością przekazu, tajemnicą. Na ścianie jadalni z ust Saturna wystaje krwawy strzęp czerwonej farby, ciało syna. Tematy mityczne powracają bez nawet odrobiny akademickiej poprawności. Akademicka poprawność przestaje istnieć. Klasyczną piękność Judyty deformują brudne plamy kolorów. Ślepy gitarzysta z pochodzącej z 1778 roku sielanki przeobraża się w obłąkanego przewodnika ponurej pielgrzymki na łąki San Isidro. Pieśń, którą gra, przeraża, choć nie słyszemy ani jednego jej dźwięku. Jakże inna to melodia i jak inne łąki patrona Madrytu od tych, którym poświęcił kiedyś Goya obraz tak świetlisty, pełen powietrza i szmeru wesołych rozmów.

Kinowe inspiracje sztuką Goi odbijają całą jej złożoność. Na ich podstawie możemy wyodrębnić wszystkie najważniejsze zagadnienia związane z ekranowymi powrotami do grafiki i malarstwa. W niniejszym tekście chciałabym skupić się na trzech podstawowych aspektach, wokół których można też pogrupować liczne wpływy Goi w kinie hiszpańskim. Będą to kolejno: wątki biograficzne, inspiracje zawartym w twórczości świadectwem epoki wykorzystane w filmach historycznych oraz sytuacje, w których poszczególne prace mistrza zostały przeniesione przez filmowców poza oryginalny kontekst, wpisane w bogactwo nowych znaczeń.

Pokusa biografii

Postać Goi pojawia się już w kinie niemym i od tego czasu nieustannie powraca na hiszpańskie ekrany. Po raz pierwszy wcielił się w nią Antonio Mata w roku 1927 w filmie José Buchsa, zatytułowanym tak samo, jak jedno ze słynnych płócien mistrza – *Dos de mayo (Drugi maja)*. Choć głównym bohaterem nie jest tu sam malarz, lecz uczeń z jego pracowni, Goya odgrywa niezmiernie ważną rolę jako uosobienie hiszpańskości i patriotyzmu, a także świadek hiszpańskiej historii, która została tu przedstawiona przez pryzmat jego obrazów i grafik. Niestety, nie zachował się w całości następny, o rok późniejszy film José Buchsa – *Pepe-Hillo*¹¹, w którym malarz pojawiał się jako miłośnik korridy. Tytułowy bohater zaś to słynny *torero* czasów Goi, przedstawiony przez niego na kilku rycinach z graficznego cyklu *Tauromachii*¹², a zarazem popularny amant z ekranowych romansów. Zaginął również pierwszy film w całości poświęcony życiu i twórczości Goi – *Goya que vuelve (Goya, który powraca)*, wyreżyserowany w roku 1929 przez Alonsa Modesto, z Antoniem Matą ponownie wcielającym się w rolę Goi. W późnych latach 20. powstał też ciekawy projekt Luisa Buñuela *La duquesa de Alba y Goya*, bazujący – jak już sam tytuł wskazuje – na romantycznej legendzie dotyczącej romansu malarza z wysoko urodzoną modelką. Film ostatecznie nigdy nie powstał, niezrealizowany scenariusz wydano jednak drukiem, dzięki czemu stał się kolejnym śladem życia i legendy Goi w hiszpańskim kinie¹³.

W latach 40. i 50. Goya pojawiał się głównie jako hiszpański ornament w filmach historycznych, o których będzie jeszcze dalej mowa. W roku 1970 powstał

film *Goya, historia de una soledad* (*Goya, historia pewnej samotności*) w reżyserii Nino Quevedo, gdzie w postać Goi wcielił się Francisco Rabal, który powrócił jeszcze w tej roli dwukrotnie – w *Okropnościach wojny*, gdzie malarz będzie świadkiem wojny napoleońskiej i w filmie *Goya en Burdeos*. W roku 1980 José Ramón Larraz wyreżyserował serial telewizyjny *Goya*, niestroniący od romantycznych mitów i opowiadający o życiu malarza od wczesnej młodości aż do momentu wyjazdu na emigrację.

Późniejszym przykładem ciekawego wplecenia postaci Goi w film historyczny jest nakręcony w 1999 roku *Volaverunt* Bigasa Luny, gdzie w wielowątkowej, subiektywnej narracji powraca legenda o otruciu księżnej Alby i jej związkach ze słynnymi portretami *Maja naga* i *Maja ubrana*. Reżyser wyraźnie przeciwstawia tu postać artysty typowemu *petimetre* – sfrancuziałemu fircykowi, ulubionemu bohaterowi karykatur z epoki, który pojawiał się również na niektórych rysunkach Goi. Filmowy malarz patrzy wielkimi, zdziwionymi oczami Jorge Perugorrii na obyczaje arystokracji i uczestnicząc w dworskich rozrywkach, pozostaje jednocześnie kimś z zewnątrz, uważnym obserwatorem, Hiszpanem, Aragończykiem ze wsi pod Saragossą. Gdy w pierwszej scenie sznur karet przecina pejzaż Andaluzji, przy oknach widzimy dwie męskie sylwetki. *Petimetre* przykłada do ust chusteczkę, by nie zakrztusić się pyłem południowych dróg. Tymczasem Goya wygląda na zewnątrz i wydaje się, że dotyka uważnym, ciekawym spojrzeniem każdej zmarszczki pejzażu, każdego odcienia koloru. Przypatruje się pochylonym sylwetkom mijających karawanę chłopów, a może w pamięci już je maluje.

Z *Volaverunt* często jest zestawiany powstały w tym samym roku *Goya w Bordeaux* Carlosa Saury. Niejednokrotnie można się spotkać z opinią, że *Volaverunt* jest bardziej goyowski w formie, kolorach i scenografii, *Goya w Bordeaux* zaś to przede wszystkim wizja Saury i operatora Vittoria Storaro, a nie Goi¹⁴. Film rzeczywiście jest pełen ostrych, żywych kolorów, poetyckich skrótów, sztucznego światła i scen niemal teatralnych w wyrazie – i to nie tylko w sekwencji *Okropności wojny* zainscenizowanej przez kataloński zespół teatralny La Fura dels Baus. Trudno jednak czynić z tego zarzut. Saura potraktował Goyę bardzo osobiście, przefiltrowując jego dzieło przez własną wrażliwość artystyczną. Choć pod względem scenerii film przypomina nieco spektakl, jaki Saura i Storaro pokazują w *Tangu*, nie można twierdzić, że nie ma w nim prawdziwego Goi. Pojawiają się tu wszystkie najważniejsze wątki jego twórczości, choć wiele z nich zostaje wprowadzonych na ekran za pomocą barwnej metafory, a nie dosłownego cytatu. Dzieje się tak na przykład w doskonałej czołówce filmu, w której twarz głównego bohatera wylania się z inscenizacji *Ćwierci wołu* Rembrandta – jednego z największych mistrzów Goi. Ostra krytyka społeczna, której artysta dał wyraz w *Kapryszach*, zostaje zaś odzwierciedlona w formie swoistej galerii, gdzie niewielkich rozmiarów grafiki zostały powiększone do ogromnych formatów, podobnie jak miało to miejsce w *Tangu*.

W filmie Saury mieszają się porządki czasowe. Przez ściany domu przenikają sylwetki młodego i starego Goi, którzy podejmują ze sobą nieustający dialog. U schyłku życia przebywający na emigracji malarz wciąż powraca do zdarzeń dawno już minionych. Wspomnienia mieszają się z oniryczną wizją, postacie realne z bohaterami obrazów. Księżna Alby, przedstawiona tu zgodnie z legendą jako tragiczna miłość Goi, w wiele lat po śmierci pojawia się w jego sypialni pod

postać ułotnej zjawy w czarnej mentyli. Przy dźwięku kastanietów przechodzi ulicą Bordeaux, wyniosła, niedostępna, wpatrzona w pustkę. W retrospekcjach przeobraża się w śmierć schodzącą z obrazu Pedro de Camprobina *El joven caballero y la muerta*. Idzie w kierunku Goi, zawłaszcza swym cieniem jego skulone ciało. Po chwili odchodzi. Ironia wykrzywia piękną linię jej ust, jakby wiedziała, że wróci jeszcze, w innym miejscu i czasie, by wówczas już nieodwołalnie zabrać ze sobą Goyę na zawsze.

Przeczcucie śmierci wypełnia także przepiękną, niezwykle malarską scenę narkęoną w ogrodach Aranjuez, która jest zupełnie nietypowym przypadkiem wpisania beztrokch kartonów w niespokojny, mroczny klimat późniejszej sztuki Goi. Pusty park pod spojrzaniem malarza wypełnia się postaciami z obrazów. W słońcu wczesnego popołudnia rozlega się gwar zabaw nawiązujących do kartonów. Biała huśtawka kołysze się łagodnie. Kobiety podrzucają do góry chłopca. Grupa dzieci gra w ciuciubabkę. Księżna Alby stoi wśród innych dam, w białej sukni z wielką czerwoną kokardą. Ogrodnicy palą suche liście. W koronach drzew unosi się dym. Parkowy pejzaż przywodzi na myśl płótna impresjonistów, z rozdrzanym, malarskim światłocieniem. Nagle zrywają się ptaki. Zaniepokojona Leokadia śledzi ich lot, biegnie szeroką parkową aleją. Przy altanie nad stawem mężczyźni wyławiają z wody martwą Rosaritę przypominającą Ofelię z płótna Johna Everetta Millais.

W bardziej tradycyjny sposób niektóre motywy z kartonów zostają połączone z inscenizacją *Łąki San Isidro*. Na podmadryckich błoniach przechadzają się damy z parasolkami zabawiane przez szcudlarzy (nawiązanie do *Los zancos*) i muzykantów. Kramiki rozkładają sprzedawcy garnków (*La feria de Madrid*) i porcelany (*El cacharrero*). Dwie pary tańczą do dźwięków gitary (*El baile en las orillas de Manzanares*). W tym szczególnym miejscu, *gdzie przychodzili „madrileños” ze wszystkich klas społecznych*, artysta szuka natchnienia do fresków, które namaluje na sklepieniu pobliskiego kościołka San Antonio de La Florida. Cud wskrzeszenia zamordowanego mężczyzny stanie się w nich pretekstem, by pokazać madrycki lud – zalotne *majas*, ciekawskie przekupki i chłopców o łobuzerskich spojrzaniach.

Z niezwykle wycuciem malarskim jest też tu przedstawiony madrycki salon zaprzyjaźnionej z Goyą rodziny Osuna, który tak jak andaluzyjski pałac księżnej Alby z *Volaverunt*, wypełniają postaci o upudrowanych na białą twarzach. Króluje sztywne etykieta, pojawiają się wybitni tancerze i muzycy. Panuje atmosfera przepychu i mniej lub bardziej subtelnych dworskich intryg. Damy rzucają kokieteryjne spojrzania znad wachlarzy, kosztowna biżuteria błyszczyc w ciepłym świetle świec. Nad złotem kandelabrow unoszą się szepty mężczyzn i stłumiony kobiecy śmiech. Księstwo Osuna (upozowane tu na rodzinny portret pędzla Goi) należało do najwybitniejszych przedstawicieli arystokracji zainteresowanej poglądami francuskiego oświecenia. O urządzanych przez nich spotkaniach młody Goya mówi, że gromadziły *śmietankę hiszpańskiej inteligencji, ludzi najlepiej wykształconych, najambitniejszych polityków i najpiękniejsze kobiety*. Na temat wpływów francuskich twierdzi zaś, że mogą zmienić przyszłość ojczyzny. Po latach przyzna z goryczą, że prócz nowych, światłych wzorców, walki z analfabetyzmem i zacofaniem Francja przyniosła Hiszpanii wojnę i okrucieństwa, wobec których poniosły klęskę wszystkie piękne idee.

Wspaniałym przykładem połączenia biografii i twórczości jest również poświęcona Goi pierwsza część niezwyklej animacji Luisa Eduardo Aute *Un perro llamado dolor* (*Pies nazywany bólem*). Malarzowi odosobnionemu w Quinta del Sordo towarzyszą postacie z obrazów. Motywy z poszczególnych płócien zlewają się ze sobą, tworząc poetycką metaforę życia i twórczości mistrza. *Maja naga*, będąca tutaj muzą i kochanką Goi, w dramatycznej scenie rozstrzelań staje się tarczą broniącą artysty przed salwą plutonu. Gdy padną strzały, *maja* pozostanie na ziemi w kałuży krwi przypominającej czerwoną płachtę rozłożoną na piasku areny. Motyw ten łączy rozstrzelanie z korridą, korridę zaś ze sceną miłosną pomiędzy malarzem i modelką. Płachta rozłożona na piasku przemieni się w krwawą plamę. Kobiece stopy przekształcą się w rogi byka. Kochanka stanie się matadorem. Stojąc na arenie, przeciętej ostrą krawędzią światła i cienia, trzymając szpadę i mulete, *maja* przypomina nieco pozę Pedra Romero z 30. ryciny *Tauromachii*. Piękna twarz kobiety zmienia się w trupią czaszkę. Czaszką staje się głowa Goi. Atrybuty śmierci powracają w opustoszałym, jałowym ogrodzie, na niebie, w oczach malarza, w dłoniach jego kochanki i na rozgrzanym słońcem piasku areny. Miłość nieustannie spotyka się ze śmiercią. Tańczy z nią przedziwny taniec, czasem przypominający walkę, czasem egzystencjalny *dance macabre*, kiedy indziej pełne pasji tango czy czuły, sentymentalny walc.

Przez ekran co chwilę przelatuje na miotle naga czarownica z *Kaprysu Linda maestra*, stając się złowróbnym lejtymotywnym tej historii. W niektórych scenach wiedźma przemienia się w kościstego biskupa, a pluton egzekucyjny – w rząd kościelnych dostojników lub w szkielety niosące krzyż. Goya i jego *maja* walczą paletą i pędzlem z czarownicą, uosabiającą wszystkie złe, ciemne momenty hiszpańskiej historii – zarówno plagę zabobonu, jak i piętnujących ją inkwizytorów, którzy stali się kolejnym ogniwem czarnej legendy Hiszpanii. Paleta i pędzel to, wydawałoby się niewiele wobec ostrzy bagnatów i luf karabinów, ostatecznie jednak z burz epoki to właśnie sztuka Goi przetrwała do dziś, mimo społecznych i politycznych represji, które przeminęły. Na muzealnych korytarzach wciąż możemy spojrzeć w oczy mistrzowi z Fuendetodos i dziewczynie z obrazu *Maja*, kimkolwiek była dla niego – muzą i kochanką, jak chce Aute, czy przypadkową modelką, która stała się legendą.

W labiryntach historii

Wykorzystanie twórczości Goi do rekonstrukcji filmowych realiów opowiadanej historii ma niemal tak długą tradycję, jak czerpanie z jego biografii. Sceny inspirowane pracami artysty po raz pierwszy pojawiły się w kinie hiszpańskim w roku 1926, w filmie *El Conde de Maravillas* José Buchsa, a w każdym razie brak danych o wcześniejszych inspiracjach. Do czasów obecnych zachował się jedynie fragment filmu, który można obejrzeć w archiwach Filmoteki Hiszpańskiej w Madrycie. Zarys fabuły został zaczerpnięty z powieści *Kawaler D'Harmental* Alexandra Dumasa, zmienił się jednak bardzo wyraźnie jej kontekst kulturowy. Podobnie jak we wspomnianym już *Dos de mayo* inspiracje Goyą służą tutaj przede wszystkim uwypukleniu hiszpańskości – zarówno w sferze strojów, obyczajów, charakterystyki postaci, postaw społecznych, jak i wątków polityczno-historycznych. Za pomocą odniesień do dzieł artysty Buchs tworzy

klimat osiemnastowiecznej Hiszpanii, gdzie to, co narodowe, zostaje przeciwstawione modom i gustom francuskim. Historia madryckiego powstania zostaje tu przywołana przez poświęcone mu płótna i grafiki Goi, a w sekwencji pikniku nad Manzanares pojawia się pierwsze w kinie hiszpańskim wyraźne nawiązanie do kartonów Goi. Buchs wprowadza do filmu również postać ślepego gitarzysty rodem z kartonów, który później wielokrotnie będzie powracać w filmach z lat 40. i 50. Jak przystało na konwencję epoki, w której często podkreślano zamiłowanie Goi do korridy, nie mogło zabraknąć tu sekwencji walki z bykiem, luźno inspirowanej cyklem *Tauromaquia*. Korrida, ale również inne elementy obyczajowe dzieł mistrza pojawiają się także we wspomnianym już *Pepe Hilo* z 1928 roku. W tym samym czasie powstał również film *La Condesa María* – opowieść osadzona w początkach XX wieku, wyreżyserowana przez Benita Perojo, późniejszego twórcę *Goyescas*. Zachowana kopia niestety nie obejmuje pierwszej sekwencji filmu. W ówczesnej prasie można jednak odnaleźć informacje o tym, że początkowe sceny pokazywały przyjęcie zorganizowane przez tytułową hrabinę na wzór kartonów Goi¹⁵.

Goyescas Benita Perojo miał premierę w 1942 roku i jest doskonałym odbiciem czasu, w jakim został zrealizowany. W okresie izolacjonizmu kulturalnego Hiszpania wracała bowiem do swojej tradycji muzycznej, powiązanej zwykle z Andaluzją¹⁶. W tym wypadku wykorzystano przede wszystkim muzykę, ale też tytuł cyklu autorstwa Enrique Granadosa. Dobroć ludu jest tu przeciwstawiona perwersyjności arystokracji i monarchii, co także było bardzo popularnym motywem w filmach z początku lat 40. i służyło za swoiste narzędzie polityczne. Film Perojo często jest traktowany jako wręcz modelowy przykład inspirowanego Goyą kina historycznego, powstającego w czasach dyktatury Franco¹⁷. Reżim frankistowski kreował wizerunek Goi jako patrioty, obrońcy tradycji, wielbiciela tego, co ludowe, człowieka o skromnych korzeniach, który wspiął się na wyżyny popularności dzięki swojej sztuce, a nie koneksjom¹⁸. Film okazuje się więc bardziej dokumentem epoki, w której powstawał, niż wiarygodnym obrazem osiemnastowiecznej Hiszpanii. Występują tu bohaterowie całkowicie fikcyjni, ale też – co ciekawe – będący jednak oczywistą aluzją do postaci historycznych. Taką wręcz przejawioną aluzję stanowi niewątpliwie filmowa hrabina de Gualda, której stroje, pozycja społeczna i sposób zachowania ewidentnie odsyłają do księżnej Alby. Do dziś przetrwały legendy na temat księżnej przebranej w ludowe stroje i kosztującej popularnych rozrywek. Nie była w tym zresztą odosobniona – arystokracja tamtego czasu nieraz przebierała się dla zabawy za postacie z ludu, najczęściej za *majas* i *majos*. José Ortega y Gasset ową fascynację warstw wyższych obyczajami ludu nazywa plebeizmem, a wśród jej najbardziej popularnych przejawów wymienia korridę i teatr oraz stroje mieszkańców Madrytu i kilku głównych miast Andaluzji, wraz z nierozłącznym zbiorem zachowań, gestów, zwrotów, sposobów poruszania się i mówienia¹⁹.

Na motywie przebieranki oparta jest właściwie cała fabuła *Goyescas*. Wszystko zaczyna się w Teatro de la Cruz, gdzie hiszpańska gwiazda lat 40. – Imperio Argentina – wciela się jednocześnie w dwie role: siedzącej w łoży, wystrojonej zgodnie z modą francuską hrabiny de Gualda i występującej na scenie w ludowym stroju piosenkarki Petrilli. Już sam wątek teatryku, w którym pojawia się księżna, jest charakterystycznym przykładem plebeizmu. W pełni wybrzmi on

kilka scen później, gdy księżna przebiera się za *maję*. Zamiany strojów pomiędzy dwiema głównymi bohaterkami napędzają miłosną intrygę, w której nawet ślepy gitarzysta okazuje się zamaskowanym wysłannikiem amanta filmowego i po zdjęciu ciemnych okularów cieszy się doskonałym wzrokiem.

Nazwisko Imperio Argentiny pojawia się w czołówce na tle obrazu *Maja ubrana*, co niewątpliwie odsyła do księżnej Alby, z którą wiąże się legenda dotycząca obrazu. Wszystkie płótna z czołówki, z wyjątkiem portretu *Maja*, przywołanego najwyraźniej z powodu legendarnych konotacji, to projekty dla królewskiej fabryki gobelinów, najbardziej sielankowe dzieła artysty. Beztrroskie słońce, gwar wesołych rozmów, śmiech, taniec i muzyka przenikają także inspirowane twórczością Goi kadry filmu.

Maja ubrana powraca w nim raz jeszcze – jako „żywy obraz”. Hrabina de Gualda leży na łóżku w pozie idealnie imitującej tajemniczą modelkę Goi. Zastyga na moment nieruchomo, patrząc w oczy widza. Powtórzenie portretu jest tak nachalne, że nawet odbiorca niezaznajomiony dobrze ze sztuką hiszpańskiego mistrza musi zauważyć malarskie upozowanie sceny. Aluzja do postaci księżnej Alby, zawarta na poziomie legendy związanej z obrazem, wiąże się tu z tak ważnym w całej historii motywem przebieranki. Gualda-Alba pozuje bowiem w stroju i pozycji najsłynniejszej z *majas* – *Maja ubrana* Goi.

Drugi „żywy obraz” zbudowany z udziałem hrabiny odsyła do postaci księżnej już w sposób całkowicie bezpośredni. Gualda stoi bowiem przed lustrem ubrana i upozowana dokładnie tak jak Alba na swoim intrygującym portrecie w czarnej mantyli. Filmowa arystokratka patrzy w zwierciadło tak, jakby przeglądała się w portrecie Cayetany i w jej legendzie.

Największe nagromadzenie odwołań do dzieł Goi odnajdujemy tu – nie bez powodu, skoro zgodnie z panującą ideologią chciano przede wszystkim podkreślić ludowy charakter jego twórczości – w sekwencji fiesty ku czci świętego Antoniego. Barwny (choć czarno-biały) tłum *madrileños*, łąki skapane w jasnym świetle dnia, procesje, tańce i wędrowni sprzedawcy naczyń mogą się kojarzyć z takimi płótnami, jak *Targ w Madrycie*, *Sprzedawca porcelany*, *Taniec na brzegu Manzanares*, *Łąka San Isidro*, *Kościółek świętego Izydora w dniu święta*. Najmocniej jednak obecne są trzy płótna z serii kartonów. Jako pierwsza pojawia się kompozycja odsyłająca ewidentnie do *Ciuciubabki*. Postacie zastygają w bezruchu, by po kilku sekundach zacząć swoją wesołą zabawę. Chwilę później widzimy Petrillę otoczoną przez owiniętych szczelnie w płaszcze mężczyzn i tak oto *El paseo de Andalucía* zostaje zainscenizowany w samym sercu Kastylii. W bardzo ciekawy sposób jest zaaranżowana scena przywołująca obraz (a także grafikę) *El pelele*. W wersji Goi kobiety podrzucają na kawałku materiału tytułowego pajaca. Idea jest jasna – kobiety bawią się bezbronnym pajacem-mężczyzną. W filmie Perojo to mężczyźni podrzucają na płachcie właściciela bodegi. Z góry dyrygują nimi jednak kobiety, a zwłaszcza Petrilla, która jest inicjatorką pomysłu.

Wiele wątków *Goyescas* powróci rok później w *La maja del capote* (*Maja w płaszczu*) Fernando Delgado. Tytułowa *La maja del capote* ma na imię Mari-Blanca i pewnego dnia, wychodząc z kościółka San Antonio de la Florida, w którym zgodnie z tradycją panny modlą się o narzeczonego, spotyka słynnego *torero* Pepe-Hillo (znanego nam już z filmu Buchsa) i zakochuje się w nim z wzajemnością od pierwszego wejrzenia. Biedni rodzice Mari-Blanki wydają ją za mąż

wbrew jej woli za bogacza, którego ta nigdy nie będzie w stanie pokochać. Wątek ten nawiązuje do powracającego w dziele Goi motywu „pięknej i bestii” – młodej, ładnej dziewczyny wydanej za starego, bogatego pokrakę²⁰. Akcja filmu nieprzypadkowo jest usytuowana w 1798 roku, co pozwala na pokazanie Goi przy pracy nad freskami w kościółku San Antonio de la Florida w Madrycie, a także w jakiejś mierze uzasadnia przywołanie kartonów artysty w kompozycji scen obyczajowych. Zgodnie z opisywaną już tendencją epoki pojawiają się tu radosne, beztroskie sielanki z kartonów. Znow więc Goya, podobnie jak jego prace, zostaje sprowadzony do hiszpańskiego ornamentu zdobiącego scenię romansu. W podobnych kategoriach możemy też rozpatrywać aragoński akcent malarza i andaluzyjski toreadora. To regionalne różnicowanie dziś wydaje się tu wymuszone i nienaturalne. Służy raczej uatrakcyjnieniu barwnego, narodowego pikniku niż oddaniu rzeczywistego brzmienia poszczególnych odmian języka²¹.

Wyreżyserowana w 1950 roku przez Artura Ruiza Castillo *María Antonia „La Caramba”* to także, jak sam tytuł wskazuje, historia z kobietą w roli głównej. Znow jest to kobieta nie tylko nieprzeciętnej urody i temperamentu, ale też sławna i utalentowana *tonadillera*. W odróżnieniu jednak od Petrilli z *Goyescas* i podobnie jak tytułowa *Tirana* z późniejszego o osiem lat filmu Juana de Orduñi *María Antonia* o przydomku „La Caramba” była postacią autentyczną. Akcja filmu jest umieszczona w czasach Goi, a jej osiá ponownie są perypetie sercowe głównej bohaterki. Ze względu na romans z Pepe-Hilo i Pedrem Romero – dwoma wybitnymi *toreros* czasów Goi – ale także z powodu wspomnianej już konwencji, wedle której korrida była uważana za swoisty emblemat hiszpańskości, w filmie pojawiają się sceny z walk byków i wiele z nich jest inspirowanych grafikami oraz obrazami Goi.

Końcówka filmu to jedyny w filmach z tego okresu mroczniejszy akcent zakorzeniony w twórczości Goi. Główna bohaterka zaczyna popadać w obłąd. W taflí lustra nie dostrzega już własnego odbicia, lecz obcą twarz wykrzywioną potwornym grymasem. Tańczący, rozbawiony tłum przebierańców, wyraźnie zapożyczony z *El entierro de la sardina (Pogrzebu sardynki)*²², nabiera wymiaru koszmarnej wizji, złego snu. Tłusta, karnawałowa twarz uśmiecha się złowieszczo z proporca powiewającego nad zamaskowanymi postaciami. Atmosfera sceny przywodzi na myśl *Disparate de carnaval* – grafikę z cyklu bardzo niechętnie wspomnianego za czasów Franco. Po napadzie szaleństwa bohaterka znajduje jednak ukojenie wśród anielskich fresków klasztoru, co według panującej ideologii rozgrzesza ją z dotychczasowego stylu życia.

Maskarady, krew na arenie i piosenki o miłości są także nieodłącznymi elementami *Tirany* Juana de Orduñi. Powracają w niej niemal wszystkie gatunkowe schematy, o których pisałam, omawiając wcześniejsze o kilkanaście lat *Goyescas*. Tytułowa *Tirana* to wielka gwiazda hiszpańskiego teatru z czasów Goi, przywoływana później wielokrotnie na ekranie kinowym. Zbieżność z filmem Benita Perojo możemy zauważyć już w czołówce. Podobnie jak *Goyescas*, tak i *Tirana* rozpoczyna się serią zreprodukowanych przez kamerę obrazów Goi z nieprzypadkowo przyporządkowanymi im imionami bohaterów i nazwiskami gwiazd. Dzieła mistrza towarzyszą także otwierającemu film komentarzowi *voice-over*, który wprowadza widza w klimat osiemnastowiecznej Hiszpanii. Wizualnego wprowadzenia dostarczają tu znow kartony dla fabryki gobelinów – najwyraźniej postrze-

gane przez reżyserów jako wiarygodne i przede wszystkim charakterystyczne ilustracje epoki. Znow też spośród wielu kartonów wybrano niemal te same, co we wcześniejszych filmach: *Parasolkę*, *Paseo de Andalucía*, *Ciuciubabkę*, *Piknik*, *Taniec na brzegu Manzanares* i *Ślepego gitarzystę*, który zostaje wykorzystany jako pomost pomiędzy światem obrazów Goi a rzeczywistością filmu.

Na ulicy, gdzie koncertuje ślepy gitarzysta, mieści się Teatro del Principe, na którego scenie występuje główna bohaterka. Tak samo jak w teatrze Petrilli i „La Caramby” najważniejsze są tutaj perypetie uczuciowe artystki, a nie sama sztuka. To, co dzieje się na scenie, jest warunkowane przez dramaty rozgrywające się w sercu wiecznie zakochanej aktorki, która podczas gry nie spuszcza oka z łoży, gdzie lada moment powinien pojawić się ukochany. Życie miesza się w ten sposób ze sztuką w nierozdzielną całość. Oprócz dość nachalnych żywych obrazów, takich jak wspomniany gitarzysta czy pozująca do portretu Tirana, mamy tu też elementy luźniej odsyłające do Goi, czy może raczej odsyłające przez Goyę do jego epoki. Tradycyjnie pojawia się również przywołująca cykl *Tauromachii* sekwencja korridy, której obecność w filmie znow wiąże się z postacią jednego z amantów – Costillaresa. Jak mówi Tirana, *nie może zabraknąć „torero” w miłośkach komediantki*. Zdanie to można by zresztą uznać za doskonałe podsumowanie obecności toreadorów także w takich filmach, jak *Goyescas* czy *María Antonia „La Caramba”*.

W zakończeniu *Tirany* widzimy ponownie sceny znad rzeki Manzanares, tym razem przedstawione na zasadzie „żywego obrazu”. Kartony są tutaj połączone z motywem karnawału zaczerpniętym z *Pogrzebu sardynki* i tworzą odrębny, zmontowany na dźwięku fragment. *Pogrzeb sardynki* gubi w nim swoją mroczną wymowę, która została podkreślona czy wręcz przerysowana w końcówce filmu *María Antonia „La Caramba”*. Karnawał w *Tiranie* to beztraska zabawa, a nie ponury rytuał – zamaskowani przebierańcy z wielkim proporcem sardynki wjeżdżają kolorowymi wozami prosto na jasne, podmadryckie łąki, gdzie obok siebie egzystują ożywione fragmenty Goyowskich kartonów. Przejeżdżają powozy. Swoje produkty oferują sprzedawcy porcelany i garnków. Grupa osób bawi się w ciuciubabkę. Mężczyźni grają w karty lub piją wino. Gitarzyści przygrywiają tańczącym parom. Kobiety podrzucają chłopca na płachcie materiału. W tle dwie postacie, których twarze są przesłonięte płaszczami, przypatrują się im z dystansu. Pod drzewem Francisco Goya szkicuje bawiących się *madrileños*. Postać mistrza jest zmontowana bezpośrednio z jego dziełami – *Łką San Isidro*, *Pajacem*, *Huśtawką*, *Ciuciubabką*, *Latawcem*, *Tańcem na brzegu Manzanares* i *Pogrzebem sardynki*. Tak jak na początku filmu punktem wyjścia były prace Goi, z których kamera przenosiła uwagę na zainscenizowane żywe obrazy, tak w zakończeniu dzieje się odwrotnie – ciąg żywych obrazów zostaje zamknięty przez pokazanie raz jeszcze ich źródła.

Goyescas, *María Antonia „La Caramba”* i *Tirana* są sobie bliskie nie tylko dzięki podobnym postawom tytułowych bohaterek – kobiet silnych, zwykle niezależnych artystek, potrafiących zaważczyć o swoje szczęście. Opowieści te łączą także wybiórcze czerpanie z dzieła Goi, dostarczające ciekawej, choć nieco gorzkiej refleksji nad zakłamaniami frankistowskiej ideologii. Filmy z lat 40. i 50. wybierają z Goi jedynie to, co w nim jasne, sielankowe, ludowe. W scenach inspirowanych pracami artysty nieodmiennie króluje młodość, rozbrzmiewają ra-

dosne dźwięki gitary. Gitarzysta z ponurej pielgrzymki, którą Goya namalował na ścianach Quinta del Sordo, nie ma prawa zagrać tu swojej ponurej pieśni. Mroczne procesje biczowników, skazańcy inkwizycji, bezzębni starcy, ofiary wojny, biedy i zabobonu zostają zepchnięte gdzieś daleko, daleko poza plan filmowy. Przyznanie się do istnienia *Las Españas* – wielu Hiszpanii – było nie do pomyślenia w nacjonalistycznej dyktaturze. Wielość, zarówno w rozumieniu odrębności kulturowej regionów, jak i w pełnej kontrastów historii, nie mogła zostać dopuszczona do głosu. Niestety pojawiało się na ekranie niemal wyłącznie jako przeszkoda do pokonania na drodze ku szczęśliwemu zakończeniu, a różnorodność regionalna była sprowadzana co najwyżej do odmiennych akcentów w języku kastylijskim czy barwnych strojów i zwykle wiodła do sztucznych uproszczeń i mniej lub bardziej posuniętej *españolady*. Bardzo często folklor Andaluzji czy Madrytu traktowano jako swoistą wizytówkę, reprezentatywną dla całej Hiszpanii. Z filmu na film powraca też kontrast pomiędzy wyższymi i niższymi warstwami społeczeństwa. Gdy w *Tiranie* lud tańczy w karnawałowych maskach na ulicach miasta, wyrachowany i cyniczny arystokrata zdejmuje w swoim pałacu maskę służącą do osłonięcia twarzy podczas pudrowania peruki. Goya nieodmiennie jest sprowadzany do roli przyjaciela *majas*, a jego sztuka do kolorowych kartonów. Nic nie zakłóca trwającego cały rok karnawału. Niezależnie od pozostających gdzieś poza kadrem okrucieństw wojny i zakrętów historii piknik na brzegu rzeki trwa nadal w gwarze wesołych rozmów, w beztrudnych tańcach i w nieustającym brzdąkaniu niekoniecznie ślepych gitarzystów.

Niemożliwy w czasach Franco powrót do ponurej historii wojny napoleońskiej nastąpił w roku 1983 w filmie Maria Camusa zatytułowanym tak samo, jak cykl Goi – *Okropności wojny*. Sztuka Goi staje się tu sposobem na zrekonstruowanie realiów wojennych. Szczególnie dobitnie pokazują to sekwencje, w których filmową rzeczywistość stolicy zastępują zmontowane na dźwięku grafiki, stające się swoistym przedłużeniem scenografii i komentarzem do rozwoju wydarzeń. Ryciny Goi są zresztą przywołane już w czołówce, wprowadzając widza w klimat okrutnych zmagania francusko-hiszpańskich. Nawiązania do wielu rycin z cyklu możemy również odnaleźć w samej tkance filmu. Wszystkie są wplecione w fabułę na zasadzie realistycznie przetworzonego cytatu, w którym rozpoznajemy przetransponowane na język kina charakterystyczne układy kompozycyjne i motywy tematyczne. Wielokrotnie są one przywoływane w formie swoistej inscenizacji, która zostaje wzmocniona pojawieniem się na ekranie źródła inspiracji w postaci konkretnej pracy Goi. Bywa jednak i tak, że Goyowskie *Okropności* powracają w filmie bardziej na zasadzie aluzji niż dokładnego cytatu. Czasem ryciny pojawiają się w pracowni artysty, jako swoisty komentarz do tego, co się zdarzyło właśnie poza jej murami. Choć udało się tu reżyserowi zachować odrobinę tak charakterystycznej dla cyklu Goi bezstronności, brak czarno-białych bohaterów, a tytułowe okropności popołniają obie strony konfliktu (mimo że racja historyczna jest po stronie Hiszpanów broniących swojej ojczyzny przed najeźdźcą), równocześnie zmienia się jednak wydźwięk grafik. Naturalizm w inscenizacji poszczególnych scen Camus łączy bowiem ze swoistą estetyzacją wojny. O ile sama przemoc jest tu ukazywana zwykle z całą dosłownością, o tyle to, co otacza fragmenty bezpośrednio inspirowane Goyą, wypełnia często patos, tak obcy mistrzowi z Fuendetodos. Wymowa przywołanych rycin też zresztą ociera

się o patos – niemy krzyk, którym emanują grafiki, przy podniosłej muzyce Antona Garcíí Abrila brzmi już zupełnie inaczej²³.

Wspomniany już *Volaverunt* Bigasa Luny wykorzystuje z kolei twórczość Goi przede wszystkim do pokazania pełnego intryg życia dworu oraz zjawisk związanych z wpływami kultury francuskiej, choć podróż przez Andaluzję z pierwszej sekwencji filmu dostarcza tu też okazji, by pokazać ludową procesję, podobną do tych, jakie znamy z płócien *Procesión de aldea* i *Procesión de disciplinantes*. Polną drogą niesie się monotonny szmer modlitwy. Ciężki, urywany oddech podnosi gazę zasłaniającą twarz mężczyzny w koronie cierniowej. Słychać przeciągły, ochryply śpiew. Na policzku Matki Boskiej zastygają szklane łzy.

Dzieła Goi pojawiają się tutaj jednak raczej w planie treści niż w dokładnie powtórzonej kompozycji kadru. Atmosfera panująca na dworze, gdzie nikt nikomu nie może ufać, przypomina maskaradę z *Kaprysu szóstego* – *Nadie se conoce*. Nawet niewinna, wydawałoby się, *terulia*, przypominająca nieco tę, którą w roku 1794 narysował Goya, kryje mroczne sekrety. Wytworne damy potrafią rzucić się na siebie jak dzikie bestie. Zapomniany wachlarz może stać się pretekstem, by sięgnąć po trujący zielony pigment. Flakonem z zabójczą zielenią interesują się zresztą niemal wszyscy goście księżnej, z arcybiskupem na czele. Kochankowie prowadzą ze sobą niekończącą się grę, często powiązaną z polityką, a snując skomplikowane intrygi, nigdy nie odsłaniają do końca prawdziwych uczuć. Wy-mowa poszczególnych sekwencji kojarzy się zwłaszcza ze światem *Kapryсів*, ilustrujących z gorzką przenikliwością damsko-męskie gry, kłamstwa i manipulacje, których kwintesencją wydaje się 27. i 5. grafika cyklu – *Quién más rendido?* oraz *Tal para gual*. Rycina 12. – *A caza de dientes* – przywodzi z kolei na myśl wątek rabowania biżuterii, którą Godoy na rozkaz królowej ściąga po śmierci Alby z jej opuchniętych palców.

W hiszpańskim kinie historia bardzo często jest opowiadana przez pryzmat sztuki Goi. Jego dzieła są zakorzenione w świadomości reżyserów i w sposobie postrzegania epoki. W niniejszym szkicu skupiam się na omówieniu filmów fabularnych, ale wpływ mistrza widać także w licznych dokumentach, które przez prace Goi opowiadają o korridzie, życiu dworu, ludowych fiestach, wojnie napoleońskiej czy obyczajach osiemnastowiecznego Madrytu.

Poza ramami epoki

O ile geneza związanych z Goyą filmowych wątków biograficznych i historycznych wydaje się dość oczywista, o tyle przywoływanie jego twórczości w rozmaitych kontekstach wykraczających poza osiemnastowieczną Hiszpanię jest już zagadnieniem dużo bardziej złożonym, ale też bez wątpienia najciekawszym. Nieustanne powroty do Goi w nowych historiach odbijają niezwykle zakorzenienie artysty w kulturze hiszpańskiej, a przy tym stają się doskonałym świadectwem ponadczasowości jego dzieł.

Co ciekawe, uniwersalność przekazu dotyczy także tych prac, które wydają się bardzo mocno związane z realiami, w jakich powstały. Do obrazów Goi najczęściej powracających w nowych, filmowych wcieleniach należy niewątpliwie *Rozstrzelanie powstańców madryckich 3 maja 1808*. Przywoływany w odmiennych kontekstach historii obraz zyskuje nieraz zupełnie niespodziewany wymiar zna-



Goya, reż. Carlos Saura (1999)

czeń. Najbardziej chyba śmiała i przewrotna scena zainspirowana dziełem pochodzi ze słynnego *Widma wolności* Luisa Buñuela, gdzie w scenie swoistego „rozstrzelania na opak” Hiszpanie, upozowani na napoleońskich oprawców z płótna Goi, masakrują Francuzów.

Echa *Rozstrzelania powstańców* możemy też odnaleźć w *La niña de tus ojos* Fernanda Trueby, gdzie motyw wolności artystycznej bardzo silnie łączy się z wolnością polityczną. Reżyser snuje tu barwną opowieść o hiszpańskich artystach, którzy w czasie wojny domowej pracują nad filmem w nazistowskich Niemczech. W jednej ze scen aktor podnosi do góry ręce w rozpaczliwym geście powstańca z płótna Goi. Krzyczy: *Niech żyje Hiszpania!* Okrzyk ten, jak i cała scena, wypada dość kiczowato pod papierowym księżycem zwisającym z sufitu niemieckiego studia. Nowych znaczeń nadaje jej jednak postać żydowskiego dublera, który ma zastąpić gwiazdora w roli skazańca. Już wkrótce papierowy księżyc rozprysnie się nad sztuczną scenografią, a w rzeczywistość studia wkroczy wojna. Gest rozstrzeliwanego powstańca wybrzmi na nowo w kolejnej historycznej scenerii. Raz jeszcze domknie się błędne koło powracających zdarzeń.

Film Antonia Mercero *La hora de los valientes* (*Godzina odważnych*) jest wymieniany przez krytyków jako przykład historii, w której słynne płótno stanowi punkt wyjścia sensacyjnej intrygi²⁴. Reżyser idzie tu jednak znacznie dalej – przez ową sensacyjną intrygę, okraszoną romansem z czasów wojny domowej, pokazuje bowiem miejsce Goi w dziejach Hiszpanii i ponadczasowość jego dzieła, a także problem ochrony sztuki i piękna na mrocznych zakrętach historii.

Jest listopad 1936 roku. Wstrząsane hukami bombardowań mury Madrytu pokrywają anarchistyczne plakaty. Malowane przez Goyę wydarzenia z wiosny

1808 roku nabierają nowego wymiaru. Na ulicach znów giną ludzie. Choć zmieniły się czasy i techniki zabijania, śmierć wciąż wygląda tak samo. Koło zatacza tu również fabuła – wszystko zaczyna się i kończy w murach Muzeum Prado. Na początku widzimy ewakuację zbiorów muzealnych. Obrazy opuszczają oswojone miejsca, zostawiając po sobie prostokątne ślady na białych ścianach. Pracownik muzeum, Manuel, nie pozwala spakować Goi tak po prostu, bez słowa. Stara się zmusić niepokornych robotników do wysłuchania biografii mistrza. Jak typowy przewodnik muzealny prezentuje suche fakty z życia malarza: *Francisco José Goya y Lucientes urodził się 30 marca 1746 roku w Fuendetodos, wiosce nieopodal Saragossy...* Nie wie jeszcze, że pod autoportretem Goi przyjdzie mu oddać życie, że umrze z rękami rozłożonymi w geście madryckiego powstańca, w białej koszuli, rozstrzelany przez frankistów nieopodal miejsca, na którym wisiał obraz przedstawiający wydarzenia 3 maja 1808 roku. Umierając, Manuel spojrzy w oczy Goi. Goya spojrzy na umierającego Manuela.

Oczy Goi również w filmie patrzą na wojenną codzienność. Zapomniany przy ewakuacji obraz wymyka się z muzealnych ram i wkracza w nurt prawdziwego życia, przechowywany po kryjomu w skromnym madryckim mieszkaniu. Tam patrzy na pierwszą miłosną noc Carmen i Manuela, na codzienne zmagania w walce o przetrwanie, na poród odbywający się w huku bombardowań. Staje się kimś bliskim, kogo pozdrawia się w listach przesyłanych z frontu, kimś, komu co wieczór mówi się dobranoc. Gdy bojówka anarchistów przetrząsa mieszkanie w poszukiwaniu *Autoportretu*, bohaterowie z lękiem wpatrują się w obraz zawieszony na ścianie z braku lepszej kryjówki. Wśród podziurawionych pierzyn i porzuconych sprzętów jeden z anarchistów, patrząc na Goyę, pyta: *A to kto?* i bez mrugnięcia okiem przyjmuje do wiadomości, że na płótnie uwieczniony został... *wujek Paco z Saragossy* (Paco jest popularnym w Hiszpanii zdrobnieniem od imienia Francisco). Relacje pomiędzy domownikami a *Autoportretem* mistrza doskonale oddaje też następujący dialog: – *Kim jest ten wasz kolega, którego Manuel wciąż pozdrawia w listach?* – pyta mały Pepito. – *Chcesz go poznać?* – odpowiada pytaniem na pytanie Carmen i wyciąga płótno schowane w ścianie kołyski. Gdy wiesza obraz na ścianie, chłopiec krzywi się uroczo: – *Jaki brzydki... I go kochacie?* – *Tak.* – *A on Was?* – *Myszę, że on nas też.* – *Jak się nazywa?* – *Paco.* – *Cześć Paco!* – krzyczy Pepito, by po chwili stwierdzić: – *Nie odpowiada.* – *Bo jest głuchy* – tłumaczy z uśmiechem Carmen.

Autoportret, o którym mowa w filmie, do dziś możemy oglądać w murach Muzeum Prado. Powstał w 1815 roku, gdy Hiszpania znajdowała się na zupełnie innych zakrętach historii niż te z filmu Antonio Mercero. Ciekawe, że właśnie obraz podpisany *Goya aragones (Goya Aragończyk)* i tym samym zaświadcza o silnym poczuciu przynależności do małej ojczyzny staje się w filmie *La hora de los valientes* świadkiem wydarzeń dotyczących już nie Aragonii czy Kastylii, ale Hiszpanii w ogóle.

Kontekst wojny domowej pojawia się również w *Labiryncie Fauna* nakręconym w 2006 roku przez zafascynowanego Goyą Guillerma del Toro. Opowieść o Hiszpanii lat 40., kiedy wojska frankistowskie wyniszczały resztki partyzanckich oddziałów walczących w imię obalonej Republiki, splata się tu z okrutną baśnią o księżniczce zagubionej w mitycznym labiryncie. Jego najbardziej przerażającym mieszkańcem jest Hombre Pálido wzorowany na Goyowskim *Saturnie*

pożerającym własne dzieci. W świecie rzeczywistym odpowiednikiem monstrum staje się frankistowski kapitan i jednocześnie ojczym małej Ofelii. Wydane przez niego przyjęcie znajduje odbicie w przynoszącej śmierć uczcie urządzonej przez Hombre Pálido w podziemnej jadalni, na której ścianach zastygła ponura groźba krwawych fresków, jak na murach jadalni w Quinta del Sordo, gdzie Goya namalował *Saturna*. Podobieństwo pomiędzy Vidalem a Hombre Pálido uderza zwłaszcza pod koniec filmu, gdy kapitan zabija Ofelię, a kula partyzantów upodabnia jego twarz do maski potwora z rozciętymi ustami i krwawą szczeliną zamiast oczu. Pożeranie potomstwa staje się metaforą, w której zamyka się unicestwienie nieposłusznej dziewczynki, ale i śmierć zadawana w wojnie domowej, podczas której Hiszpanie zabijali Hiszpanów w imię odmiennych ideologii, a linie podziałów politycznych nieraz przebiegały też przez rodziny, różnicując je na tzw. dwie Hiszpanie. Przemoc, tak jak u Goi, okazuje się ślepa. Jej uosobieniem staje się przebudzone monstrum wkładające gałki oczu w otwory rozcapierzonych zachłannie dłoni. Hombre Pálido pożera tu jednak nie tylko dzieci, ale też maleńkie wróżki – symbol świata fantazji, który próbuje ocalić mała Ofelia, choć nie ma dla niego miejsca we frankistowskim systemie wychowania.

Reżyserem szczególnie często odnoszącym się w swoich filmach do Goi jest niewątpliwie Carlos Saura, u którego plastyczne inspiracje też nieraz wiążą się z zakrętami historii. Świetnym tego przykładem jest ukończone w 1998 roku *Tango*, w którym cykl *Okropności wojny* staje się podstawą choreografii dla jednej z części spektaklu tanecznego. Postacie tancerzy przenoszą dzieło Goi w inny czas i w inny wymiar artystycznej ekspresji. *Okropności* wybrzmiewają tu bowiem w kontekście historii bardzo odległej od czasów Napoleona. Przez inspirowany Goyą układ taneczny reżyser przedstawienia nawiązuje do terroru, jaki zapanował w Argentynie po objęciu rządów przez Najwyższą Radę Wojskową. *Okropności* są wyświetlane w powiększeniu na przezroczystym ekranie i oglądamy je razem z twórcami spektaklu, ale z drugiej strony tak, że poprzez sceny z grafik widzimy artystów i miejsce ich pracy. Przeszłość w ten sposób znów nakłada się metaforycznie na teraźniejszość. Kostiumy i elementy scenografii nawiązują do wydarzeń w Argentynie, atmosfera grozy, bezsilności i lęku, którą spotykamy u Goi, przenika jednak każdy kadr. Nic się nie zmieniło od stuleci. Wojna jest wojną, krzyk krzykiem, ból bólem. W rozstrzeliwaniach, gwałtach i torturach przetacza się następna straszna historia ²⁵.

W jednym z wywiadów Saura powiedział, że realizując w 1972 roku film *Anna i wilki*, myślał o *Saturnie* Goi ²⁶. W filmie obraz nie pojawia się ani razu, jest jednak obecny – w wymowie poszczególnych scen, w okrutnym przesłaniu całości. *Anna i wilki* to historia cudzoziemki, która jako guwernantka przybywa do pewnego domu zagubionego gdzieś na kastylijskiej mesecie. Dom ów staje się metaforą Hiszpanii u schyłku dyktatury Franco, a zamieszkujący tam trzej bracia uosabiają obsesje religijne, obyczajowe i militarne epoki frankistowskiej. Jak pisze Alicja Helman: *Potworem niszczącym własne potomstwo jest monstrualna matka rodu, której toksyczny wpływ znieprawia charaktery synów (...). W planie metaforycznym figura matki przeobraża się w figurę przywódcy, który przez swe „potomstwo”, uosabiające plagi niszczące Hiszpanię, doprowadza naród do zguby, „zjada” własne dzieci. Przecież to pokolenie czasów frankistowskiej „restauracji” nazywano, nie bez powodu, „dziećmi Franco”* ²⁷. Do historii z Anny

i wilków Saura powraca w późniejszym o siedem lat filmie *Mama ma sto lat*, ponownie łącząc konteksty społeczne z aluzją polityczną, choć tym razem dotyczy ona już nowych, postfrankistowskich realiów. W tkankę filmu wplata tu reżyser wyraźne nawiązanie do *Kaprysu* zatytułowanego *Donde va mamá? (Dokąd idzie mama?)*. Wznosząca się w górę filmowa mama jest echem unoszonej przez potwory mamy z grafiki Goi.

Innym przykładem Goyowskiej inspiracji jest u Saury *Pojedynek na palce*, przeniesiony przez reżysera na ekran w *Lamencie dla bandyty*. Główny bohater filmu, José María „El Tempranillo” – „dobry bandyta” odbierający bogatym, by dopomóc biednym – przeciwstawia się okrutnemu przywódcy bandy „El Lutosowi”, a gdy zyskuje poparcie pozostałych mężczyzn z grupy, ci przygotowują scenę krwawego dramatu przejęcia władzy. W upalnym słońcu, pośrodku jałowej, spalonej równiny, beznamiętnie kopią dwa doły. „El Tempranillo” i „El Lutos” zostają wkopani po kolana w ziemię. Reszta bandy usadawia się na stoku wzgórza, jak na widowni wyżłobionego przez naturę antycznego teatru, na którego scenie dopełni się potworny rytuał zabijania. Nowy porządek, uosabiany przez „El Tempranillo”, walczy tu ze starym, reprezentowanym przez pozbawionego skrupułów „El Lutosą”. W martwym pejzażu, w zgniłych zieleniach, szarościach, sepiach i beżach, na tle falistej linii gór dwie sylwetki odcinają się ostrym konturem od otoczenia. Toczy się walka o kierowanie bandą, o życie, o śmierć rywala, o wszystko. Obserwatorzy wylegają się na trawie, grają na gitarze. Przy tym akompaniamencie pojedynkowie dobiega końca, przekształca się w legendę, balladę, w tytułowy lament. „El Lutos” pada martwy pod serią wściekłych uderzeń wyczerpanego, półżywego następcy. Nowy porządek wygrywa ze starym. Z czasem jednak tak brzydzący się okrucieństwem poprzednika bohater dorówna mu w nim jako przywódca. Błędne koło przemocy znów zostanie domknięte. Wymowa pojedynku u Saury nie jest zresztą jednoznaczna, podobnie jak wymowa obrazu Goi. Okrutna walka z zastanym okrucieństwem po to, by wprowadzić nowe okrutne rządy, może być odczytywana dosłownie, jako element opowiedzianej przez reżysera historii, ale także jako mityczna walka dwóch Kainów lub zawołowana aluzja polityczna. Warto tu przypomnieć, że film powstał w 1963 roku, a więc w samym środku frankizmu, w latach cenzury i licznych tabu, z jakimi borykał się młody filmowiec.

Niezależnie od historycznych okoliczności Goya okazuje się ciągle obecny w myśleniu Saury o Hiszpanii. Postacie z grafik i obrazów mistrza nieustannie zaludniają wyobraźnię reżysera, pojawiając się w kolejnych opowiadanych przez niego historiach, choć pisząc o nich, niewątpliwie trzeba uważać na możliwość nadinterpretacji. Często z dziełami Goi kojarzą się tu pojedyncze sceny, w których wypadku możemy mówić raczej o skojarzeniach właśnie niż o ewidentnych wpływach. Mam tu na myśli na przykład egzekucję z *Kuzynki Angeliki* przywołującą 15. rycinę *Okropności wojny*, finał filmu wpisujący się w gorzką wymowę *Kaprysu Si quebró el cantaro*, echa Goyowskich rozstrzeliwań w filmie *¡Ay, Carmela!* czy zbieżność z akwafortą *Modo de volar* w ujęciach pokazujących Fernanda wypróbowującego swoje maszyny latające w *Mama ma sto lat*²⁸.

Reżyserem z upodobaniem cytującym Goyę w opowieściach odbiegających daleko od realiów osiemnastowiecznej Hiszpanii jest też Bigas Luna. O filmie *Caniche (Pudel)* z 1979 roku sam twórca mówi, że to *historia „goyesca” naszych*

czasów²⁹. Akcja rozgrywa się w Barcelonie lat 70. Eloísa i jej brat Bernardo żyją w starym, zrujnowanym domu na peryferiach miasta. Aluzją do malarstwa Goi jest tu przede wszystkim Dany – nieustannie obecny na ekranie biały pudeł, który towarzyszy bohaterce nawet w operze i na pogrzebie ciotki. W kadrze kilkakrotnie pojawia się źródło inspiracji – portret księżnej Alby w białej sukni. U jej stóp stoi prototyp Dany’ego z zawiązaną na nóżce czerwoną kokardką, która doskonale komponuje się z kokardą przy sukni jego właścicielki. Filmowy pudełek w scenie uroczystej kolacji wystąpi z czerwoną kokardką na głowie, na co dzień nosi zaś czerwoną obrózkę i jest wyprowadzany na smyczy tego samego koloru. Nie wielka reprodukcja portretu Alby wisi w domu chorej ciotki Liny, który po jej śmierci stanie się własnością rodzeństwa. Pudełek księżnej występował już nie raz na ekranie kinowym, nigdy nie był jednak głównym bohaterem filmu, pozostając zawsze w cieniu swojej szlachetnie urodzonej właścicielki. Zignorowanie Alby z jej romantyczną legendą i uczynienie psa postacią ważną, jeśli nie najważniejszą, jest więc doskonałym przykładem ironii i przewrotności reżysera.

Dominantą konstrukcyjną filmu stanowi opozycja pomiędzy starym i nowym miejscem zamieszkania bohaterów, która jednak w niczym nie zmienia ich zachowań i dziwacznych manii. Innym układem zależności są podobieństwa fizyczne pomiędzy domownikami oraz powtarzalność wykonywanych przez nich czynności. Obcinanie pazurków psu jest zestawione z obcinaniem paznokci przez Bernarda (siostra robi mu awanturę, że zużywa do tego celu specjalny krem Dany’ego) oraz z malowaniem na czerwono długich paznokci Eloísy. Sekwencja ta wyraźnie nawiązuje do *Kaprysu Se repulen*, gdzie trzy skrzydlate bestie *stroją się*, jak mówi tytuł, obcinając sobie szpony wielkimi nożycami. Tego typu przykłady można by mnożyć, jednak *Caniche*, dzięki ostrej, przenikliwej krytyce zachowań społecznych, ma wiele z ducha Goyowskich *Caprichos* nawet wtedy, gdy nie nawiązuje bezpośrednio do żadnego z nich.

Drugi film Bigasa Luny, w którym odnajdujemy wpływ Goi w pozahistorycznych kontekstach, to *Jamón, Jamón (Szynka, szynka)* z 1992 roku. Tym razem jest to opowieść nie z psem, lecz z bykiem w jednej z głównych ról. Jego metalowa sylwetka góruje nad miejscem akcji – zbiorowiskiem domków położonych gdzieś przy zakurzonej szosie. O walce z bykami marzy tu Raúl zarabiający na życie pilnowaniem magazynu z szynką i odbijający José Luisowi dziewczynę. Fabuła filmu to historia burzliwego miłosnego konfliktu, w który wplątana jest też romansująca z niedoszłym *torero* matka José Luisa – właścicielka firmy produkującej męską bieliznę. Ta trochę kiczowata, trochę zabawna, trochę groteskowa historia jest dla Bigasa Luny okazją do zmierzenia się z mitami hiszpańskości: machizmem, wybuchowym temperamentem, erotyzmem, męskością i kobiecością, korridą, Don José i Don Juanem, a także samą szynką – nie byle jaką, bo tradycyjną. Szynka ta posłuży bohaterom do rozegrania tragicznego finału, choć jest to tragedia potraktowana z lekkim przymrużeniem oka. Ogarnięci szałem zazdrości mężczyźni staczają bowiem pojedynki na szynki, w wyniku którego ginie jeden z nich. Aluzją do *Pojedyńku na patki* z czarnego malarstwa Goi jest oczywista (*jamón ibérico*, tradycyjna hiszpańska szynka, służąca tu za broń, jest uformowana na podłużnej kości, więc nawet formalnie przypomina nieco pałkę). Obraz, który Saura cytował w kontekstach politycznych, u Bigasa Luny pojawia się w scenie o charakterze tragicomedii obyczajowej, choć oczywiście w obydwu

wypadkach inscenizację *Pojedyńku na pałki* można też odczytać jako uniwersalną metaforę ślepego okrucieństwa i nienawiści, który to przekaz z pewnością zawiera też obraz malarski, niezależnie od przypisywanych mu kontekstów politycznych.

Filmowe inspiracje sztuką Goi nie zawsze polegają jednak na bezpośrednim nawiązaniu do konkretnych płócien czy grafik mistrza. Dzieło Goi może przenikać film bardziej na poziomie treści, wymowy czy atmosfery poszczególnych scen niż przez kompilację dosłownych cytatów plastycznych. Dzieje się tak w przypadku filmu *Divinas palabras* (*Słowo Boże*), nakręconego w 1987 roku przez José Garcíę Sáncheza na podstawie dramatu Ramona Valle-Inclána. Jest to też ciekawy przykład wzajemnego przenikania się inspiracji literackich i malarskich. Inclán przeniósł do swojej sztuki klimat ostrej karykatury społecznej i krytyki, z jakim spotykamy się w pracach mistrza z Fuendetodos. García Sánchez, przekładając dramat na język kina, wykorzystał z kolei twórczość Goi dla wizualnego oddania specyfiki literackiego pierwowzoru.

Divinas palabras to przede wszystkim gorzki obraz zakłamania, zacofania i chciwości. Gdy umiera kobieta, jej rodzina kwituje to wzruszeniem ramion i dopiero wieść o pozostawionym przez nieboszczkę spadku przełamuje tę obojętność. Oplakując zmarłą, krewni próbują jednocześnie wywęszyć pieniądze, co nasuwa skojarzenia z ryciną *A caza de dientes*³⁰. Motyw pieniędzy pojawia się zresztą w filmie nieustannie, co więcej – stanowi główną siłę napędową ludzkich działań. Na każdym kroku ktoś przelicza monety. Mężczyzna płaci kobiecie za zorganizowanie schadzki z kochanką, tej ostatniej zaś przypomina, by podejmując z nim romantyczną ucieczkę, nie zapomniała zabrać z domu oszczędności. Mari Gaila wystawiająca na pokaz kalekę mówi mu pod koniec festynu: *Nawet nie wiesz, jak bardzo cię kocham!* – całuje jednak przy tym pieniądze, a nie chłopca.

W historii starego zakrystiana i jego ślicznej, młodej żony powraca popularny w kinie i innych sztukach motyw „pięknej i bestii”, znany z przytaczanych już kartonów i rycin Goi, a także wątek małżeństwa jako nieszczęścia dla obu stron z *Kaprysu* nr 75 – *No hay quien nos desate? (Czy ktoś nas może rozwiązać?)*. Także relacja bohaterki z kochankiem – pięknym nieznanym spotkanym na jarmarku – wydaje się wpisana w model często przedstawiany przez Goyę w *Kapryszach*³¹. Romans przypomina niekończącą się grę w uwodzenie, nieprzypadkowo rozpoczynając się od sceny oszukańczego wróżenia z kart. Z cyklem *Caprichos*, a zwłaszcza z ryciną o przewrotnym tytule *Bellos consejos (Dobre rady)*, kojarzy się tu też wątek starszej kobiety sprowadzającej młodą na złą drogę³². Mężczyzna osłuchujący trupa przywoździ natomiast na myśl *Kaprysu* nr 40 – doskonałą satyrę z osłem badającym puls chorego za pomocą kopyta, zatytułowaną ironicznie *De qué mal morirá? (Na co umrze?)*. Jarmarki, na których główna bohaterka pokazuje upośledzonego chłopca, wpisują się w klimat rysunków *Bornico que anda en dos pies (Osiołek, który chodzi na dwóch nogach)* i *Titiriteros en un pueblo (Cyrkowcy w wiosce)*. Jarmarczna procesja przypomina płótno *Procesión de aldea (Wiejska procesja)*. Noc błyskawic i fajerwerków, podczas której nieznanomy uwodzi Mari Gailę, to *Mala noche (Zła noc)* z 36. *Kaprysu*. W sekwencji samosądu nad bohaterką bliski Goi wydaje się sam motyw przemocy wobec kobiet, które choć często przywdziane w białe koszule, nie zawsze są całkiem niewinne³³.

Bardzo charakterystyczny jest tu już sam typ postaci – biedacy, skąpcy i zawistnicy wpisują się w groteskowe wizerunki z grafik Goi³⁴. Nawet niewinny, wydawałoby się, upośledzony kaleka potrafi zadusić w dłoniach pisklę, a jego radość ma w sobie coś upiornego, strasznego, jakby rodem z ryciny *Babecición*. Bohaterki walczą ze sobą zajadle (*Tambien riñen las viejas – Również staruchy się biją*), mężczyźni nieustannie paradują z butelką wina (*Comer vien, veber mejor y dormir, olgar y pasear – Dobrze zjeść, wypić jeszcze lepiej, odpoczywać i spacerować*), Mari Gaila jest próżna jak wiele bohaterek Goi. Pijący mnisi kojarzą się z *Kaprysem* zatytułowanym *Nadie nos ha visto (Nikt nas nie widział)*. Chłopiec obwożony na drewnianym wózku przypomina zaś groteskowe postacie kalek na dziwacznych pojazdach z grafik *En el talego de carne lleba su patrimonio, Coche barato y tapado* oraz *Mendigos que se lleban solos en Bordeaux*. Postać skąpego i łakomego księdza przywodzi na myśl postaci duchownych z *Kaprysu* pt. *Están calientes* i rysunku *Religioso comiendo de un barreño*. Ślepy żebrak, który po godzinach pracy zdejmuje czarną przepaskę i zawadiacko puszcza oko do widza, przypomina *El mendigo ciego con su perro*.

Świat *Divinas palabras* jest światem słowa Bożego na opak. Bogata krewna głównej bohaterki wrzuca monety do skarbony tak, by wszyscy widzieli i słyszeli. Gdy rodzina dowiaduje się o schadzce Mari Gaili z kochankiem, ze złośliwą satysfakcją informuje o tym całą wieś, po czym udaje się na miejsce spotkania, by przyłapać parę na gorącym uczynku. Kiedy zakrystian próbuje ocalić żonę przed agresją chłopów i wypowiada biblijną frazę: *Kto jest bez winy, niech pierwszy rzuci kamień*, kamienie zaczynają rzucać wszyscy zgromadzeni, włącznie z sąsiadem robiącym Mari Gaili niedwuznaczne propozycje zaledwie kilka scen wcześniej. W opowieści sporo jest groteskowego przerysowania, które tak często spotykamy na rysunkach Goi. Obraz biednej prowincji, przeniknięty krytycznym spojrzeniem mistrza z Fuendetodos, staje się w *Divinas palabras* nie tyle opisem konkretnych realiów, ile gorzką refleksją wybiegającą poza czas i miejsce akcji.

Bywa jednak i tak, że płótna Goi pojawiają się w realiach całkowicie współczesnych. Pięknego przykładu dostarcza *Elegia* Isabel Coixet, gdzie *Maja* Goi zostaje wpleciona w historię romansu studentki i profesora – Goyowskiego *Tántalo*, bardzo długo bojącego się poważnie zaangażować w związek z młodszą od siebie kobietą, a bez której równocześnie, nie potrafi żyć. Obrazy Goi są tutaj obecne w kontekście tematu ulotnego piękna, które okazuje się zawsze zależne od tego, kto i w jakim momencie je postrzeżga. Książka czytana po latach jest zawsze inną książką, jak tłumaczy filmowy profesor.

Reprodukcja obrazu *Maja ubrana* pojawia się w albumie podczas pierwszej rozmowy bohaterów. Profesor mówi wówczas Consueli, że jest podobna do dziewczyny z obrazu. Rozebrana wersja słynnego płótna miga gdzieś w cieniu przerzucanych stron, by nieco później powrócić na ekranie w nowym wcieleniu. Pozę z obrazu *Maja naga* przyjmie Consuela, leżąc na łóżku w mieszkaniu profesora. Lekko uniesiona na lewym boku, trzyma ramiona skrzyżowane nad głową, śmiało, może nieco prowokacyjnie patrzy na pozostającego poza kadrem mężczyznę. Pod koniec historii chora na raka Consuela upodobni się do Goyowskiej modelki raz jeszcze, pozując do zdjęć, które na zawsze zachowają jej ciało takie, jakie było, zanim zniszczyły je ostrza w dłoniach chirurgów. W ten sposób Coixet wplata obraz Goi w fabułę całkowicie współczesną, oderwaną od realiów osiem-

nastowiecznej Hiszpanii, w których najczęściej przywoływali go filmowcy. Brak tu przypuszczeń, kim była pozująca kobieta. Jej legenda nie ma znaczenia. *Maja* staje się w *Elegii* znakiem przemijającego, kruchego piękna, które bohater próbuje ocalić na czarno-białej fotografii.

Zgarbiony staruszek z długą białą brodą wyłania się ze skłębionej czerni tła. Idzie przed siebie, opierając się na dwóch laskach. To jeden z rysunków pochodzących z ostatnich lat życia artysty. Szkic podpisany *Aún aprendo* (*Wciąż się uczę*) jest interpretowany jako metafora samego Goi, który jeszcze w podeszłym wieku z powodzeniem odkrywał nowe techniki i tematy dla swojej twórczości³⁵. Rysunek ten w jakiejś mierze mógłby też stać się mottem hiszpańskich filmowców, wciąż na nowo uczących się od mistrza, odkrywających kolejne drogi interpretacji artystycznej jego dzieł. Do dziś znajdują one żywe odbicie w kinie. Przywoływane w różnych kontekstach i momentach historycznych poszerzały pole swoich odczytań, stawały się znakami czasu, a niekiedy nawet obiektem manipulacji politycznej, gdy wybierano z nich wyłącznie treści wygodne dla panującego systemu, co nie tylko wpływało na powstające filmy, ale też kreowało swoisty, nie zawsze pełny, wizerunek samego Goi. W poszczególnych okresach postrzegano go na różny sposób. Był sielankowym kostumbrystą za czasów Franco, przenikliwym znawcą mechanizmów historii w dobie postfrankistowskich rozliczeń. Widziano w nim bystrego karykaturzystę przywar społecznych. Poprzez jego dzieła próbowano zgłębiać narodowe mity i stereotypy, ale także problemy uniwersalne, wypływające z ponadczasowej goryczy *Kaprysów* i z *Okropności wojny*, które stały się ikoną odartej z patosu, ślepej przemocy, podobnie jak *Rozstrzelanie powstańców madryckich* – patriotyczny symbol antynapoleońskiego powstania – przeistoczyło się w znak walki o wolność wykraczający poza swoje miejsce i czas. Za pomocą sztuki Goi pokazywano na ekranie obyczajowość Hiszpanii z przełomu XVIII i XIX wieku, barwne stroje zalotnych *majas* i duszną atmosferę dworu, a sama biografia mistrza, owiana romantyczną legendą, stała się podstawą niejednego scenariusza. Prace artysty w kolejnych filmach nabierały i nabierają nowych znaczeń, tworząc barwną mozaikę odczytań. Obraz, tak jak książka z *Elegii*, czytany po latach, okazuje się zawsze inny.

JOANNA ALEKSANDROWICZ

¹ V. Bozal, *Goya. Vida y obra*, t. 1, Madrid 2006, s. 11.

² A. Malraux, *Saturne. Essai sur Goya*, Paris 1950, s. 178.

³ Zob. np.: V. Bozal, *Goya y el gusto moderno*, Madrid 2002; E. Trenc, *La présence de Goya dans l'art contemporain*, w: *De Goya à Saura*, red. J.-P. Aubert, J.-C. Seguin, Lyon 2005, s. 15-20.

⁴ Zob. np. P. Merlo, *Goya et la littérature*, w: *De Goya à Saura*, dz. cyt., s. 21-36.

⁵ Zob. np. M. Rzepińska, *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, Wrocław 1989, s. 359.

⁶ Zob. np.: G. Breteau-Skira, *Interview with Carlos Saura*, „Zeuxis” 2001, nr 2, s. 53; A. Malraux, *Głowa z obsydianu*, tłum. A. Tarkiewicz, posłowie: R. Caillois, Warszawa 1978, s. 27.

- ⁷ J. Ortega y Gasset, *Velazquez i Goya*, tłum. R. Kalicki, Warszawa 1993, s. 210.
- ⁸ Por. tamże, s. 251.
- ⁹ J. Babilon, *Sztuka hiszpańska*, tłum. H. Ostrowska-Grabska, Warszawa 1974, s. 253.
- ¹⁰ Por. J. Camón Aznar, *La cinematografía y las artes*, Madrid 1952, s. 25–26.
- ¹¹ Zachowany 25-minutowy fragment filmu można obejrzeć w archiwach madryckiej filmoteki.
- ¹² Mowa o trzech rycinach z cyklu *Tauromaquia*: 29, E i F.
- ¹³ Zob. L. Buñuel, *Goya. La Duquesa de Alba y Goya*, wstęp G. M. Borrás Gualis, Zaragoza 1992.
- ¹⁴ Por. Á. Ortiz, M. J. Piqueras, *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*, Barcelona 1995, s. 6.
- ¹⁵ Zob. np.: *La Condesa María*, „ABC”, 8 lutego 1928, s. 11; R. Gubern, *Benito Perojo*, Madrid 1994, s. 143.
- ¹⁶ M. Águeda Villar, *Goya en el relato cinematográfico*, „Cuadernos de Historia Contemporánea”, Madrid 2001, nr 23, s. 75.
- ¹⁷ Zob. J.-C. Seguin: *Goya au cinéma*, w: *De Goya à Saura*, dz. cyt., s. 75.
- ¹⁸ Por. tamże, s. 76.
- ¹⁹ J. Ortega y Gasset, dz. cyt., s. 224.
- ²⁰ Wątek ten pierwszy raz pojawia się na obrazie *La Boda*, a później także na 2. i 14. rycinie z serii *Kaprysy*. Motyw starszego mężczyzny i młodej kobiety występuje też na grafice *Tántalo*.
- ²¹ Por. M. Águeda Villar, dz. cyt., s. 77.
- ²² Obraz ten, namalowany przez Goyę w latach 1812-1819, znajduje się obecnie w Real Academia de Bellas Artes w Madrycie. Tytułowy pogrzeb sardynki to ludowa tradycja związana z końcem karnawału.
- ²³ Szerzej na ten temat zob. J. Aleksandrowicz, *Odcienie czerwieni. Od krwi do smugi światła. Od „Okrucieństw wojny” do „Tanga”, „Opcje”* 2008, nr 1 (70), s. 16-20.
- ²⁴ Zob. np. J. L. Borau, *La pintura en el cine. El cine en la pintura. Discursos de ingreso en las RR.AA. de Bellas Artes de San Luis y de San Fernando, con los de contestación correspondientes*, prólogo: F. Calvo Serraller, Madrid 2003, s. 25.
- ²⁵ Szerzej na ten temat zob. J. Aleksandrowicz, dz. cyt., s. 16-20.
- ²⁶ L. M. Willem, *The Image and the Word. A Conversation with Filmmaker and Novelist Carlos Saura*, w: *Carlos Saura Interviews*, Jackson 2003, s. 165.
- ²⁷ A. Helman, *Ten smutek hiszpański. Konteksty twórczości filmowej Carlosa Saury*, Kraków 2005, s. 190.
- ²⁸ Por. J. Cánovas Belchí, *Estragos de la guerra: Goya en el cine de Carlos Saura*, w: *De Goya à Saura*, dz. cyt., s. 89-90.
- ²⁹ A. S. Harguindey, „*Caniche*” es una historia goyesca en nuestra época. Entrevista con su realizador, Bigas Luna, „El País” 08.06.1979, w: http://www.elpais.com/articulo/cultura/BIGAS_LUNA/_JOSE_JUAN_/CINE/ABCCaniche/BB/historia/goyesca/epoca/elpepicul/19790608elpepicul_10/Tes/ (dostęp: 10.10.2008).
- ³⁰ Motyw chciwości i zachłanności uwypukla także *Kaprysy* nr 30.
- ³¹ Por. zwłaszcza *Kaprysy* nr 5, 6, 7 i 27.
- ³² Por. *Kaprysy* nr 28, 31, 73 i 17.
- ³³ Zob. np.: *Okrucieństwa wojny* nr 9, 10, 11, 13; *Kaprysy* nr 8, 72, 22, 74 czy obraz z cyklu *Asalto de bandidos*, zatytułowany *Bandidos desnudando a una mujer*.
- ³⁴ Zob. np: *Kaprysy* 54. lub rysunek *Visión burlesca* z lat 1808-1810.
- ³⁵ Por. np. R. Hughes, *Goya. Artysta i jego czas*, tłum. H. Jankowska, Warszawa 2006, s. 33.